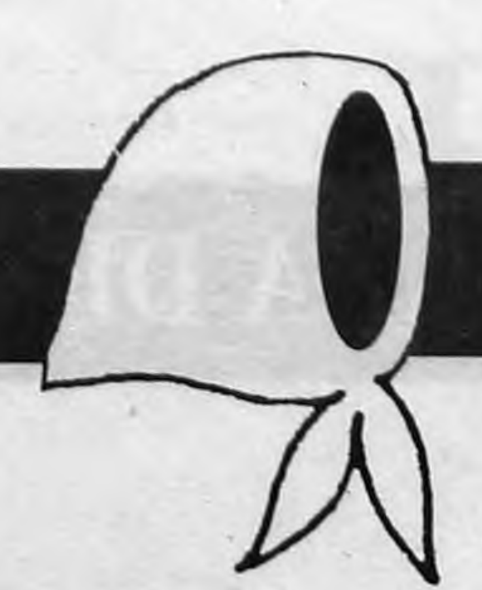




Universidad Popular Madres de Plaza de Mayo

HECTOR BECERRA

La ética de Van Gogh: la existencia del otro

La víspera de Nochebuena de 1888 la portera del prostíbulo quedó verdaderamente sorprendida cuando "ese pintor raro que vive en la casa amarilla" le dejó un obsequio para la meretriz con la que había estado el día anterior. La reacción posterior de la portera no sólo fue de sorpresa; sino, inclusive, de espanto al encontrarse dentro del envoltorio ensangrentado un fragmento de la oreja izquierda de Vincent van Gogh.

Durante la última fase de mi estancia en Arlés, en el sur de Francia –cuenta Paul Gauguin–, Vincent se volvió excesivamente brusco y vociferante, luego silencioso. Varias noches lo sorprendí cuando se había levantado y venía hacia mi cama. ¿A qué puedo atribuir el despertarme en este momento? Invariablemente bastaba que le dijese secamente: "¿Qué pasa, Vincent?", y regresaba a su lecho sin decir palabra y caía profundamente dormido.

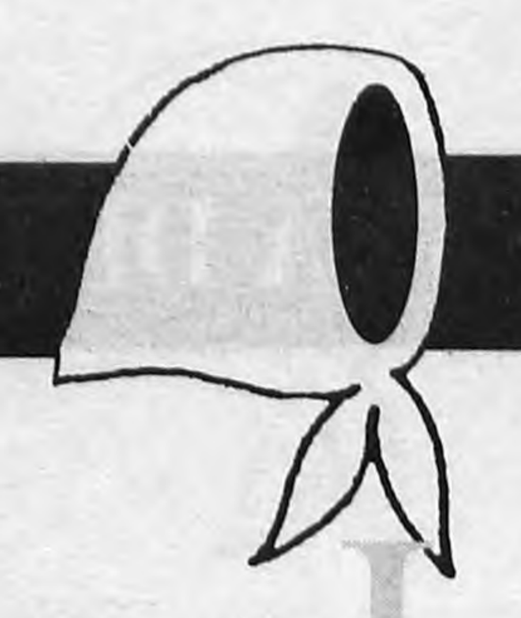
Cuenta también Gauguin –y de esto no parece haber dudas pues también lo relata Vincent en carta a su hermano– que al observar el retrato que Gauguin le hizo mientras pintaba girasoles, quedó pensativo y exclamó: "Soy yo, desde luego, pero yo volviéndome loco".

Esa misma tarde –relata Paul Gauguin– fuimos a un café donde pedí ajenjo. Repentinamente Vincent arrojó el vaso a mi cabeza. Esquivé el golpe, lo sujeté firmemente por los brazos y abandoné el café. Minutos después Vincent se metió en cama y se durmió enseguida. Al levantarse me dijo tranquilamente: "Querido Gauguin, tengo un vago recuerdo de haberte ofendido anoche", a lo cual contesté: "Te perdono de todo corazón, pero si la escena se repite y el golpe me alcanza, puedo perder el control de mí mismo y estrangularte. Así que permite que escriba a tu hermano y anuncie mi regreso".

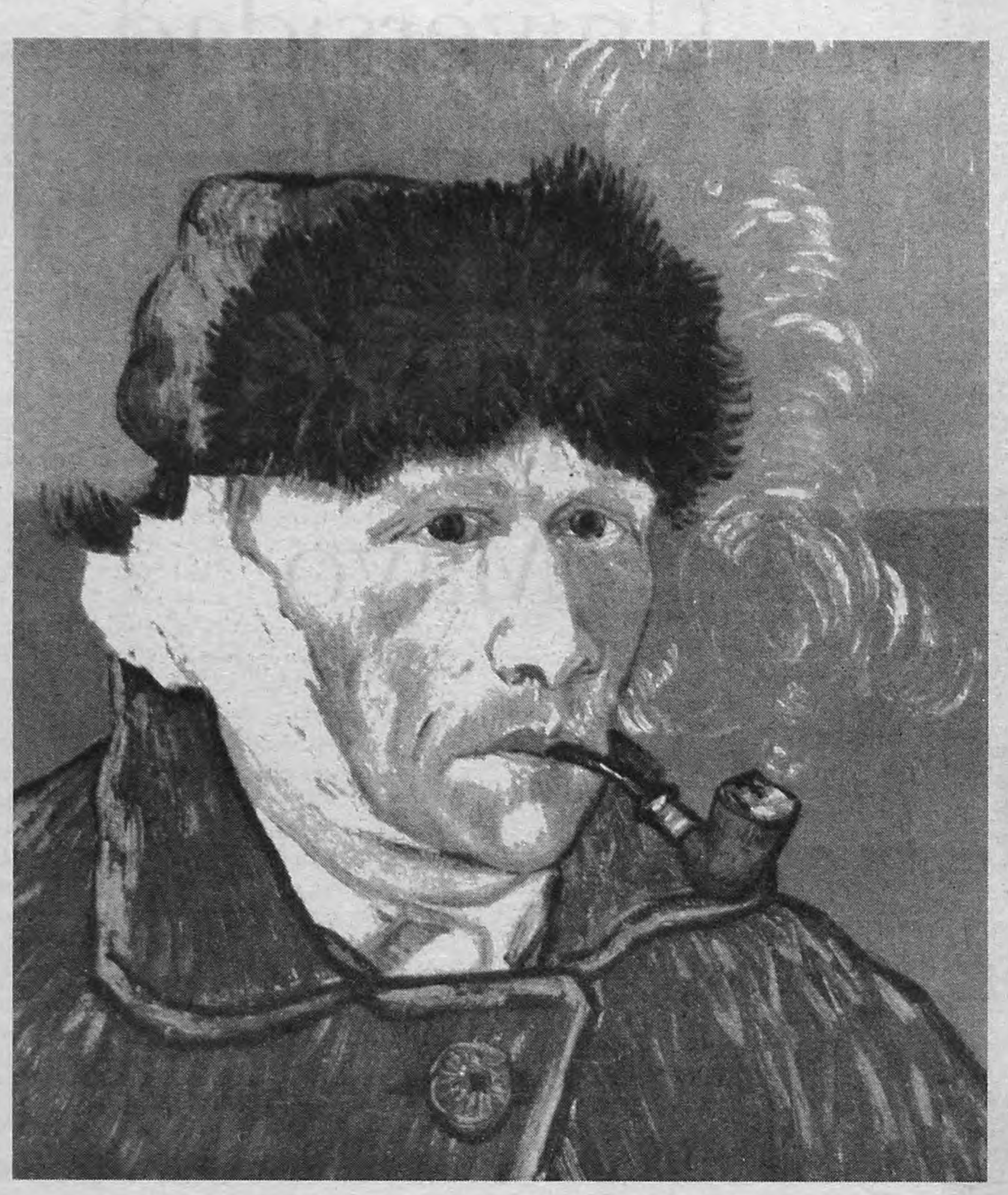
Al atardecer –sigue Gauguin– salí a dar una vuelta. Había casi cruzado la plaza Victor Hugo cuando escuché tras de mí el sonido familiar de unos pasos, rápidos pero irregulares. Me di vuelta justo en el momento en que Vincent se abalanzaba, con una navaja de afeitar abierta en la mano. La expresión de mi mirada debió ser terrible, pues paró y bajando la cabeza corrió en dirección a la casa. Alquilé una habitación en el hotel más próximo y pasé allí la noche, donde –lógicamente tenso– tardé en dormirme. Me desperté a las siete y media, marché hasta la casa donde encontré un grupo de gente en la puerta, con varios guardias y el comisario. Resulta que Van Gogh, al regresar a casa, inmediatamente, se cortó la oreja. Debió haber tardado bastante en controlar la hemorragia, pues al día siguiente hallamos varias toallas ensangrentadas. Al encontrarse mejor, con una boina vasca bien calada, marchó al prostíbulo y le dio a la portera la oreja cuidadosamente lavada y metida en un sobre. Aquí hay –dicen que le dijo– un recuerdo mío. Regresó a la casa, se metió en la cama y se durmió. Yacía en el lecho, encogido, enteramente cubierto por las mantas, parecía sin vida. En voz muy baja le dije al comisario: "Por favor, despierte con cuidado a este hombre, y si le pregunta por mí dígale que me he marchado a París; el verme puede resultarle fatal". Gauguin desaparece para no volver a ver a Vincent.

Parece ser que en aquel encuentro del 23 de diciembre de 1888 con la prostituta, Vincent había ofrecido pintarle su retrato, lo que ella rechazó diciéndole, mientras le daba unos tironcitos juguetones –y lógicamente en chiste– que preferiría una de sus orejas. La oferta a Gabi –así se llamaba la destinataria de la oreja– ha dado lugar a las más diversas interpretaciones. La mayor parte de ellas –dicen los psiquiatras y también los escritores– se refiere al peso que pudo haber tenido el simbolismo taurino: Van Gogh cortó la oreja –su propia oreja– como si él fuese al mismo tiempo el toro vencido y el triunfante matador. Una confusión en la mente de una persona entre el vencido y el vencedor. Esto nos ocurre con frecuencia a todos –dicen los profesionales–, puede perfectamente ser lo que le pasó a Vincent la misma noche en que fue provocado por Gauguin y, sin embargo, rehusó ser dominado por él.

¿Por qué los estudiosos de la ciencia y el arte no se han detenido en el pedido de Gabi? ¿Y qué papel jugó Gauguin en el desencadenamiento de la enfermedad? Esto sin tener en cuenta a los panegiristas de Vincent, que tienden a culpabilizar a Paul del ▶



La ética de Van Gogh



ambiente perdulario por el que ambos circulaban en el noctámbulo deambular de Arlés.

Vamos a partir del análisis de uno de sus tantos autorretratos, aquel en que aparece con la oreja vendada. Rápidamente se observa allí que la oreja vendada es la derecha. **¿Por qué –en la pintura– aparece vendada su oreja derecha si la seccionada es la izquierda?** ¿Por qué Vincent no pinta su oreja izquierda?

La policía lleva a Vincent al hospital, donde sorprendentemente permanece muy pocos días. El 2 de enero de 1889 escribe a Théo: "Me quedaré unos pocos días aquí en el hospital, después espero volver muy tranquilamente a mi casa". El día siete ya está efectivamente en su casa, donde pinta los dos autorretratos con la oreja vendada. ¿Qué es lo que sosiega a Vincent y le permite volver rápidamente al trabajo?

Vincent se ha retratado mirándose en un espejo, de allí que por efecto de lo especular haya quedado escindido entre lo que se muestra y lo que se da a ver (se muestra su lado izquierdo y aparece especularizado su lado derecho). Este recorrido supone una serie de localizaciones en función del corte que el espejo (leído como Otro) implica en el sujeto. Aclaramos: el sujeto que está ante un espejo visto en un corte lateral nos muestra su escisión entre lo que aparece como imagen virtual en el más allá del espejo y lo que permanece como un remanente, que no tiene cabida jamás en la imago.

Es importante seguir la lógica temporal del proceso: no es que haya un sujeto escindido, sino que Vincent se instituye como sujeto escindido en la medida en que logra proyectarse en la imagen virtual por lo que la representa. Esto es posible siempre y cuando Vincent haya dejado –tal vez sólo por un momento– de ver el espejo, es que **si alguien detiene su mirada allí, no ve su imago**. Nadie ve el espejo como el gran Otro, salvo el esquizofrénico, que por ello ve el horror. Le ha dado al espejo la verdadera función de representar su absoluta brecha abierta, la brecha de una no-identidad. En el desconocimiento del espejo la ecuación simbólica permite que algo sea representado por otra cosa, el lado derecho de su cara, producto de la virtualidad del espejo, re-presenta (vuelve a presentar) el lado izquierdo, donde efectivamente se ha producido el corte.

Lejos de presagiar un *happy end*, la ecuación simbólica nos remite a un momento lógico anterior de la constitución subjetiva de Vincent. Si el investimiento de la imago no tuviera un remanente narcisista, que –por otra parte– no se agota en ella, en lugar de la emergencia del otro (especular) aparece un tipo diferente de otro: **el doble**. Lo imaginario es un efecto de duplicación de la identidad: duplica para identificar, establece una imagen del otro lado del espejo para que el yo pueda **identificarse** con ella. Con el fenómeno del doble se descomponen los dos tiempos de la identificación especular; es decir, se pierde el momento de la identificación y *los dos quedan sueltos*. En el film *El inquilino* de Roman Polanski el personaje va observando a alguien que a la distancia tiene toda la apariencia de emerger como otro, hasta que de una manera siniestra descubre que ese otro es él mismo. Desde afuera se puede decir "es él mismo", pero solidarizándonos con la perspectiva esquizofrénica podríamos decir que no existe mismidad, no hay pasaje del yo al otro y retorno, sino que hay simplemente dos.

Ahora bien, si en el film de Polanski el doble tiene para el personaje un estatuto alucinatorio, Vincent descubre a su doble en alguien de carne y hueso. Estamos afirmando –entonces– que Gauguin aparece como doble para Vincent. Claro que desde el terreno fenomenológico podríamos preguntarnos: ¿cómo es que Gauguin no es el otro de Vincent sino su doble? Pero, veamos. Dice Gauguin que Vincent "repentinamente arrojó el vaso a su cabeza" pero que él logró esquivar el golpe. Nuevamente falla cuando se abalanza con una navaja de afeitar abierta. Esta imposibilidad de materializar la agresividad en una agresión concreta habla a las claras de **la imposibilidad de localizar al otro**, porque Vincent es sin otro.

Freud describe enigmáticamente este precario momento de la subjetividad como *autoerotismo*; otros autores como Margaret Mahler o Spitz hablan de la imposibilidad del yo de diferenciarse del no-yo, o de la imposibilidad del yo de encontrar sus límites con el otro. En esa indiferenciación entre el yo y el no-yo, o entre el yo y el otro es que acontece el corte a la oreja que cae en una extracorporeidad, que es de alguna manera el prolegómeno del suicidio.

A la especularidad del narcisismo debemos sumar la lógica temporal de la frecuencia. Al decir "lógica temporal de la frecuencia" consideramos una referencia a la problemática freudiana que sostiene que la frecuencia requiere ser repetida (Wiederholung) porque necesita desarrollo. Desde el *Proyecto de una psicología para neurólogos*, la frecuencia es la relación entre la exigencia pulsional (*Bedürfnis*) y la satisfacción (*Befriedigung*) con su carácter de meta (*Ziel*). Es muy compleja la opción terminológica de Freud, ya que toma **Ziel** no para indicar la meta, en su sentido más vulgar, sino para referirse a una reversibilidad entre la actividad y la pasividad. En la pulsión autoerótica todo queda subordinado a la meta pero no por voluntad de un agente, una meta independiente a la que ningún agente puede aspirar. Es como la tensión del arco que dispara la flecha por sí, más allá de la voluntad del arquero. Antes de cortar su oreja con la navaja, Vincent cruza la plaza Victor Hugo y –también navaja en mano– se abalanza sobre Gauguin. Más tarde vuelve a amenazar al doctor Rey con una navaja. Vemos nuevamente por qué no se trata de agresividad hacia el otro, no se logra dar consistencia –más allá del intento– al agente de la agresión. Se trata de un impulso hacia una meta que no aparece como fin, sino que siempre se repite y la ejecución –el navajazo– circula entre actividad y pasividad, entre hacerlo activamente o sufrirlo pasivamente. El circuito es inagotable.

> *"Nadie ve el espejo como el gran Otro, salvo el esquizofrénico, que por ello ve el horror. Le ha dado al espejo la verdadera función de representar su absoluta brecha abierta, la brecha de una no-identidad."*

De este modo el navajazo tiene un estatuto repetitivo y dicho estatuto queda ligado a una satisfacción que es recurrente. Pero esa palabra "satisfacción" está bastante ligada a la concepción de sujeto, de allí que sostengamos que, al hablar de la satisfacción, no hablamos de la satisfacción de Vincent, porque uno no podría dejar de preguntarse ¿de qué satisfacción se está hablando? Nos referimos entonces a cómo el impulso pulsional se satisface, podríamos decir, aun a costa de quien lo padece. Lo que nos interesa de la satisfacción es la **recurrencia**, es decir, que la tendencia se repita, a tal extremo que –en el caso de Vincent es contundente– no interesa que sea placentero o displacentero. Más allá del principio del placer se llega a esa satisfacción que vale por sí misma. En ese extremo de autonomía y repetición se reconoce al autoerotismo, es decir, aquella fragmentación donde sólo existe la singular dialéctica de la zona que deviene objeto y del objeto que deviene zona en un corte, que se escenifica en lo real del cuerpo pero que no procede de allí, sino de una transversalidad que compromete por igual a la prostituta y a Vincent; el corte se revela en una extracorporeidad, lo que se hace elocuente en los relatos donde la palabra dolor no aparece formulada.

El *autoerotismo* es un campo hecho de fisuras y de cortes –concepto nada ingenuo si pensamos en el navajazo de Vincent– para que en ellos se torne posible sustentar un circuito de satisfacción en el que el sujeto pueda mínimamente ser representado. El autoerotismo es un erotismo que se multiplica en sucesivos circuitos, en las más variadas fragmentaciones, resulta –en última instancia– una crítica del yo, o del *self*, o del sí mismo.

Para caracterizar el autoerotismo Lacan logra darle otro estatuto a la noción de objeto, y lo que es más importante, plantea un estatuto del objeto que no se define como correlato de un yo que lo pretende, sino como un resto de lo que él yo no consigue. ¿Cuáles son esos objetos? Antes que nada deberíamos enfatizar que esos objetos son parciales.

¿La oreja izquierda de Vincent es de Vincent o de la prostituta que se la reclama? Si tomáramos la noción de objeto en su sentido más banal, podríamos responder que la oreja es de Vincent; sin embargo, un momento después del corte la oreja es cedida a su ¿legítima dueña? Ese objeto –la oreja– tiene entonces una particularidad sorprendente, es algo íntimamente ligado con el propio cuerpo de Vincent; sin embargo, al serle demandado por Gabi, no aparece en calidad de imago, no logra aparecer en el espacio virtual, por lo pronto tiene que ser restado o negativizado. La oreja no existe sino como corte y por ello se torna separable del cuerpo. Lo que sí logra especularizarse es la falta de oreja (la oreja vendada), dejando indicado la dialéctica irreconciliable entre narcisismo y objetalidad.

Decíamos que en el terreno de la agresividad la falta de otro le impedía a Vincent transformarla en agresión. En el plano del amor tampoco podemos suponer –por más que la descripción fenomenológica así lo indique– que Gabi sea el otro del amor, ya que su pedido se torna Ley que resuena como voz en la conciencia de Vincent y que al articularse como máxima propone el orden de **una razón puramente práctica o voluntaria**. Hablamos de una "razón" siguiendo a Kant en su *Crítica de la razón práctica*; pero está claro que entendemos que no es nada razonable entregarle la oreja a aquella mujer que nos la pida, no se trata de una prenda de amor, y por eso en *Kant con Sade* Lacan aclara que "la voluntad sólo se obliga a ella desestimando con su práctica toda razón que no sea de su máxima misma". La oreja devenida objeto como efecto de una fragmentación se liga al singular circuito erótico que se torna autoerótico, sin otro. Un momento después de realizado el sacrificio, la momentánea calma invade el alma de Vincent. El Otro duerme saciado, apaciguado.

El navajazo también podría ser pensado como el intento de cortocircuitar el único de los agujeros que el humano no puede cerrar: el oído. Un intento de desprenderse de esa voz que demanda la oreja; pero que desea algo más, algo mucho mayor: el ser. De allí que sostengamos que en el terreno del sacrificio –paradójicamente– el objeto parcial también

La ética de Van Gogh: la existencia del otro



ambiente perdulario por el que ambos circulaban en el noctámbulo deambular de Arlés.

Vamos a partir del análisis de uno de sus tantos autorretratos, aquel en que aparece con la oreja vendada. Rápidamente se observa allí que la oreja vendada es la derecha. **¿Por qué –en la pintura– aparece vendada su oreja derecha si la seccionada es la izquierda?** ¿Por qué Vincent no pinta su oreja izquierda?

La policía lleva a Vincent al hospital, donde sorprendentemente permanece muy pocos días. El 2 de enero de 1889 escribe a Théo: "Me quedaré unos pocos días aquí en el hospital, después espero volver muy tranquilamente a mi casa". El día siete ya está efectivamente en su casa, donde pinta los dos autorretratos con la oreja vendada. ¿Qué es lo que sosiega a Vincent y le permite volver rápidamente al trabajo?

Vincent se ha retratado mirándose en un espejo, de allí que por efecto de lo especular haya quedado escindido entre lo que se muestra y lo que se da a ver (se muestra su lado izquierdo y aparece especularizado su lado derecho). Este recorrido supone una serie de localizaciones en función del corte que el espejo (leído como Otro) implica en el sujeto. Aclaramos: el sujeto que está ante un espejo visto en un corte lateral nos muestra su escisión entre lo que aparece como imagen virtual en el más allá del espejo y lo que permanece como un remanente, que no tiene cabida jamás en la imago.

Es importante seguir la lógica temporal del proceso: no es que haya un sujeto escindido, sino que Vincent se instituye como sujeto escindido en la medida en que logra proyectarse en la imagen virtual que lo representa. Esto es posible siempre y cuando Vincent haya dejado –tal vez sólo por un momento– de ver el espejo, es que **si alguien detiene su mirada allí, no ve su imago**. Nadie ve el espejo como el gran Otro, salvo el esquizofrénico, que por ello ve el horror. Le ha dado al espejo la verdadera función de representar su absoluta brecha abierta, la brecha de una no-identidad. En el desconocimiento del espejo la ecuación simbólica permite que algo sea representado por otra cosa, el lado derecho de su cara, producto de la virtualidad del espejo, re-presenta (vuelve a presentar) el lado izquierdo, donde efectivamente se ha producido el corte.

Lejos de presagiar un *happy end*, la ecuación simbólica nos remite a un momento lógico anterior de la constitución subjetiva de Vincent. Si el investimiento de la imago no tuviera un remanente narcisista, que –por otra parte– no se agota en ella, en lugar de la emergencia del otro (especular) aparece un tipo diferente de otro: **el doble**. Lo imaginario es un efecto de duplicación de la identidad: duplica para identificar, establece una imagen del otro lado del espejo para que el yo pueda **identificarse** con ella. Con el fenómeno del doble se descomponen los dos tiempos de la identificación especular; es decir, se pierde el momento de la identificación y *los dos quedan sueltos*. En el film *El inquilino* de Roman Polanski el personaje va observando a alguien que a la distancia tiene toda la apariencia de emerger como otro, hasta que de una manera siniestra descubre que ese otro es él mismo. Desde afuera se puede decir "es él mismo", pero solidarizándonos con la perspectiva esquizofrénica podríamos decir que no existe mismidad, no hay pasaje del yo al otro y retorno, sino que hay simplemente dos.

Ahora bien, si en el film de Polanski el doble tiene para el personaje un estatuto alucinatorio, Vincent descubre a su doble en alguien de carne y hueso. Estamos afirmando –entonces– que Gauguin aparece como doble para Vincent. Claro que desde el terreno fenomenológico podríamos preguntarnos: ¿cómo es que Gauguin no es el otro de Vincent sino su doble? Pero, veamos. Dice Gauguin que Vincent "repentinamente arrojó el vaso a su cabeza" pero que él logró esquivar el golpe. Nuevamente falla cuando se abalanza con una navaja de afeitar abierta. Esta imposibilidad de materializar la agresividad en una agresión concreta habla a las claras de **la imposibilidad de localizar al otro**, porque Vincent es sin otro.

Freud describe enigmáticamente este precario momento de la subjetividad como *autoerotismo*; otros autores como Margaret Mahler o Spitz hablan de la imposibilidad del yo de diferenciarse del no-yo, o de la imposibilidad del yo de encontrar sus límites con el otro. En esa indiferenciación entre el yo y el no-yo, o entre el yo y el otro es que acontece el corte a la oreja que cae en una extracorporeidad, que es de alguna manera el prolegómeno del suicidio.

A la especularidad del narcisismo debemos sumar la lógica temporal de la frecuencia. Al decir "lógica temporal de la frecuencia" consideramos una referencia a la problemática freudiana que sostiene que la frecuencia requiere ser repetida (Wiederholung) porque necesita desarrollo. Desde el *Proyecto de una psicología para neurólogos*, la frecuencia es la relación entre la exigencia pulsional (*Bedürfnis*) y la satisfacción (*Befriedigung*) con su carácter de meta (*Ziel*). Es muy compleja la opción terminológica de Freud, ya que toma **Ziel** no para indicar la meta, en su sentido más vulgar, sino para referirse a una reversibilidad entre la actividad y la pasividad. En la pulsión autoerótica todo queda subordinado a la meta pero no por voluntad de un agente, una meta independiente a la que ningún agente puede aspirar. Es como la tensión del arco que dispara la flecha por sí, más allá de la voluntad del arquero. Antes de cortar su oreja con la navaja, Vincent cruza la plaza Victor Hugo y –también navaja en mano– se abalanza sobre Gauguin. Más tarde vuelve a amenazar al doctor Rey con una navaja. Vemos nuevamente por qué no se trata de agresividad hacia el otro, no se logra dar consistencia –más allá del intento– al agente de la agresión. Se trata de un impulso hacia una meta que no aparece como fin, sino que siempre se repite y la ejecución –el navajazo– circula entre actividad y pasividad, entre hacerlo activamente o sufrirlo pasivamente. El circuito es inagotable.

"Nadie ve el espejo como el gran Otro, salvo el esquizofrénico, que por ello ve el horror. Le ha dado al espejo la verdadera función de representar su absoluta brecha abierta, la brecha de una no-identidad."

De este modo el navajazo tiene un estatuto repetitivo y dicho estatuto queda ligado a una satisfacción que es recurrente. Pero esa palabra "satisfacción" está bastante ligada a la concepción de sujeto, de allí que sostengamos que, al hablar de la satisfacción, no hablamos de la satisfacción de Vincent, porque uno no podría dejar de preguntarse ¿de qué satisfacción se está hablando? Nos referimos entonces a cómo el impulso pulsional se satisface, podríamos decir, aun a costa de quien lo padece. Lo que nos interesa de la satisfacción es la **recurrencia**, es decir, que la tendencia se repita, a tal extremo que –en el caso de Vincent es contundente– no interesa que sea placentero o displacentero. Más allá del principio del placer se llega a esa satisfacción que vale por sí misma. En ese extremo de autonomía y repetición se reconoce al autoerotismo, es decir, aquella fragmentación donde sólo existe la singular dialéctica de la zona que deviene objeto y del objeto que deviene zona en un corte, que se escenifica en lo real del cuerpo pero que no procede de allí, sino de una transversalidad que compromete por igual a la prostituta y a Vincent; el corte se revela en una extracorporeidad, lo que se hace elocuente en los relatos donde la palabra dolor no aparece formulada.

El *autoerotismo* es un campo hecho de fisuras y de cortes –concepto nada ingenuo si pensamos en el navajazo de Vincent– para que en ellos se torne posible sustentar un circuito de satisfacción en el que el sujeto pueda mínimamente ser representado. El autoerotismo es un erotismo que se multiplica en sucesivos circuitos, en las más variadas fragmentaciones, resulta –en última instancia– una crítica del yo, o del *self*, o del sí mismo.

Para caracterizar el autoerotismo Lacan logra darle otro estatuto a la noción de objeto, y lo que es más importante, plantea un estatuto del objeto que no se define como correlato de un yo que lo pretende, sino como un resto de lo que él yo no consigue. ¿Cuáles son esos objetos? Antes que nada deberíamos enfatizar que esos objetos son parciales.

¿La oreja izquierda de Vincent es de Vincent o de la prostituta que se la reclama? Si tomáramos la noción de objeto en su sentido más banal, podríamos responder que la oreja es de Vincent; sin embargo, un momento después del corte la oreja es cedida a su ¿legítima dueña? Ese objeto –la oreja– tiene entonces una particularidad sorprendente, es algo íntimamente ligado con el propio cuerpo de Vincent; sin embargo, al serle demandado por Gabi, no aparece en calidad de imago, no logra aparecer en el espacio virtual, por lo pronto tiene que ser restado o negativizado. La oreja no existe sino como corte y por ello se torna separable del cuerpo. Lo que sí logra especularizarse es la falta de oreja (la oreja vendada), dejando indicado la dialéctica irreconciliable entre narcisismo y objetalidad.

Decíamos que en el terreno de la agresividad la falta de otro le impedía a Vincent transformarla en agresión. En el plano del amor tampoco podemos suponer –por más que la descripción fenomenológica así lo indique– que Gabi sea el otro del amor, ya que su pedido se torna Ley que resuena como voz en la conciencia de Vincent y que al articularse como máxima propone el orden de **una razón puramente práctica o voluntaria**. Hablamos de una "razón" siguiendo a Kant en su *Crítica de la razón práctica*; pero está claro que entendemos que no es nada razonable entregarle la oreja a aquella mujer que nos la pida, no se trata de una prenda de amor, y por eso en *Kant con Sade* Lacan aclara que "la voluntad sólo se obliga a ella desestimando con su práctica toda razón que no sea de su máxima misma". La oreja devenida objeto como efecto de una fragmentación se liga al singular circuito erótico que se torna autoerótico, sin otro. Un momento después de realizado el sacrificio, la momentánea calma invade el alma de Vincent. El Otro duerme saciado, apaciguado.

El navajazo también podría ser pensado como el intento de cortocircuitar el único de los agujeros que el humano no puede cerrar: el oído. Un intento de desprenderse de esa voz que demanda la oreja; pero que desea algo más, algo mucho mayor: el ser. De allí que sostengamos que en el terreno del sacrificio –paradójicamente– el objeto parcial también es total.

El regalo tiene un valor muy particular porque indica una serie. En la serie, primero, algo se recorta sobre un fondo de nada; o mejor dicho, de nadie; segundo, ese recortarse sobre la nada hace de algo un **don**, lo corta y lo hace circular. Dicho de otra manera, eso que hace que algo que no es sea cortado, soltado y puesto en circulación es algo que queda como un término común. Podría pensarse que el valor está dado por ser la oreja de Vincent, por ser parte del propio cuerpo; pero recordemos que en este momento el sujeto está objetalizado, es decir, es sin otro, lo cual es otra manera de decir que no es. De allí concluimos que el regalo no importa por lo que es sino por la intermediación que intenta establecer.

En el espejo, entonces, se produce una escisión (*Spaltung*). Ese Otro primordial es la precondición de la escisión. Freud sostiene que a la represión supone la escisión, una separación tajante, algo placiente deviene displaciente. La represión habla de una ignorancia constitutiva de un sujeto que aspira a ser yo precisamente porque no lo es, que aspira a una identificación porque –precisamente– no la tiene garantizada. Lo más íntimo de cada uno retorna como ignorancia a través de su misma apelación al Otro. ¿Qué se le pide al Otro? El deseo, que el yo ignora. La escena del deseo se podría completar diciendo no sólo que el Otro plantea el enigma del deseo sino que es la cuestión misma del deseo. Ante la pregunta sobre lo que el Otro quiere (¿qué quiere él de mí?), todo el trabajo del sujeto se abocará en poder llegar a responder: no sé. "No sé" no es el reconocimiento de que eso lo ignoro; no es un contenido, sino una operación que indica un punto culminante de la subjetividad.

No hace falta ir muy lejos para reconocer que en el caso de Vincent existe una certeza acerca de lo que el Otro quiere de él. Vincent no puede decir "no sé" porque sabe fehacientemente lo que el Otro quiere: su oreja. Por lo tanto, no ha podido olvidar algo que nunca dejará de agobiarlo: el infinito. El deseo no es eterno porque exista siempre, sino porque lo que reclama no tiene límite alguno. Por esta función nos introducimos en lo real. En su relación con cada otro no se puede poner en juego ese otro que el yo es y que sin embargo ignora, desde el momento en que hay inconsciente entre cada uno de nosotros y el otro siempre está lo que es absolutamente Otro, esto es, insoportable de saber, por ello se deposita en lo inconsciente, lo inconsciente resguarda al sujeto en la ignorancia. Para decirlo desde la perspectiva biográfica, la relación de Vincent con los otros es todo el tiempo una relación descarnada, una relación que se consume en el fuego de una pasión que bien podría ser confundida con el odio. Con Gauguin convivió –en definitiva– desde el 20 de octubre hastael 24 de diciembre de 1888, momento de la explosión de su crisis de la que ya habían aparecido signos premonitorios. Si la pasión no es de odio, se convierte en una explosión de –supuesto– amor. En 1872 inicia una intensa correspondencia con su hermano Théo, que durante toda la vida será quien se encuentre a su lado ayudándole materialmente y alentándolo moralmente. Aunque cinco años más joven, Théo se convirtió en su protector hasta el final de su vida. Nadie como él para dar cuenta de la genialidad artística escondida en el interior del ardiente y dolorido temperamento de Vincent que tanto lo acercaba y tanto lo alejaba de los hombres de su tiempo.

Cuando decimos que la relación de Vincent es una relación con lo real estamos tratando de entender cómo este glorioso mortal pudo convertirse en un representante descarnado de aquel momento histórico donde las corrientes teóricas que afirmaban la evolución progresiva de la ciencia como panacea de todos los males empieza a tambalear, lo que provoca una corriente de oposición que marca la crisis de los valores positivistas. "Nosotros, artistas en la sociedad actual –dice Vincent en una de sus cartas– no somos más que cántaros quebrados." El primer filósofo de esta nueva corriente es Friedrich Nietzsche, cuyo pensamiento contrapone a la ciencia sistematizada un mundo dominado por lo irracional y la negación.

La crisis de transición del siglo XIX al XX se refleja también en la filosofía del francés Henri Bergson. En el *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*, se enfrenta con el problema del tiempo, que para los mecanicistas consiste en una serie de instantes que se suceden en orden rectilíneo y para la realidad de la conciencia se presenta como un flujo continuo. La filosofía de Bergson, junto a la de Kant y Schopenhauer, tendrá gran influencia en la obra poética y filosófica de quien fue alumno suyo en la Sorbona. Se trata del poeta español de la generación del 98 Antonio Machado (1875-1939). Y sus ideas se reflejan de un modo concreto en el *Cancionero de Juan de Mairena* y en su obra en prosa *Los Complementarios*.

Los fermentos intelectuales que caracterizan la última parte del siglo XIX dan lugar a la toma de conciencia del elemento irracional, que será sometido al análisis científico por parte de Freud y por otro el rechazo al positivismo (*Psicopatología de la vida cotidiana, El chiste y su relación con lo inconsciente* y *La interpretación de los sueños*). Con la teoría de la relatividad Albert Einstein terminará con la noción del espacio y el tiempo absolutos, modificando el concepto de universo. Se le reprochará al positivismo el hecho de haber elevado la materia a entidad metafísica y haber limitado el campo de acción de la voluntad humana y de la libertad a causa de un rígido determinismo.

"No hace falta ir muy lejos para reconocer que en el caso de Vincent existe una certeza acerca de lo que el Otro quiere de él. Vincent no puede decir 'no sé' porque sabe fehacientemente lo que el Otro quiere: su oreja."

La obra de Vincent es considerada un antecedente del expresionismo, movimiento artístico desarrollado en Alemania entre 1905 y 1925, como reacción ante el impresionismo y el positivismo de finales del siglo XIX. La obra de arte ya no representaba la realidad objetiva, sino el sentimiento interior del artista, su estado emocional y su visión del entorno. Tuvo otros precedentes en El Bosco, El Greco, Goya, Gauguin y E. Munch, cuyas obras poseían ciertas características comunes (agresividad, espiritualidad y pesimismo) que los expresionistas adaptaron posteriormente a sus muestrarios: independencia de los medios expresivos frente a la realidad exterior, primacía de la visión sobre la observación y de la intuición sobre la razón. Partiendo de estos presupuestos se recreó la realidad para expresarla con mayor fuerza y se adoptó también una actitud crítica que favoreció la transgresión de los cánones de belleza establecidos.

Desde abril de 1889 Vincent insiste en ingresar como pensionista voluntario en el hospital psiquiátrico de Saint-Paul-de-Mausole. Como allí sobran las habitaciones, además del dormitorio le dejan otra para pintar y tiene permiso de hacerlo en el campo acompañado por un enfermero. Allí termina algunas de sus obras más excelsas, entre ellas *Troncos sobre un paisaje de Arlés*. Realiza también –en junio– una multitud de paisajes, los justamente famosos cipreses. "Los cipreses –escribe a Théo– me sorprende que nadie los haya pintado como yo los veo. En cuanto a líneas y proporciones, un ciprés es bello como un obelisco egipcio (...) y el verde de una calidad tan refinada (...) es la mancha negra en un paisaje soleado, pero una de las notas negras más interesantes y más difíciles de aprender (...). Hay que verlos aquí, sobre el azul, mejor dicho en el azul."

La etapa de producción apasionada y sutil parece interrumpirse bruscamente con una nueva crisis, que a Vincent lo aterra de modo especial. "Esta nueva crisis, mi querido hermano, me sorprendió en pleno campo, cuando estaba pintando, un día de viento. Te enviaré el cuadro que he terminado a pesar de todo. Durante muchos días he estado absolutamente extraviado, como en Arlés, o peor, y es de temer que estas crisis se vayan repitiendo. Es terrible..."

Perspectivas del objeto no son simplemente las que tiene alguien respecto al objeto, sino más bien las perspectivas en las cuales o a través de las cuales el objeto localiza a su sujeto. En la perspectiva clásica existe una suerte de equilibrio fascinante entre lo que se da a ver y lo visto. Parecería que en ella se da una reverberación equilibrada: todo lo que se da a ver es efectivamente visto, es el ajuste plástico del clasicismo, la conformidad maravillosa que en él aparece sin deformación, todo aquello que tiene que ver con esa presunta adecuación, con esa reproducción simétrica del modelo.

Si se compara ese equilibrio clásico con el desequilibrio del expresionismo, se nota una preponderancia de la virtualidad del objeto en la movilidad de la mirada. Detengámonos en el texto de la carta a Théo: "Esta nueva crisis me sorprendió cuando estaba pintando, un día de viento". Si no colocáramos la coma antes de "un día de viento", bien podríamos pensar que no está pintando en un día de viento, sino que lo que está pintando es un día de viento. (Esta impresión necesita ser reforzada con la observación de los cuadros relativos al tema.)

Algo en la pupila sostiene la virtualidad de ese objeto de modo que el objeto aparece cada vez pero con distintas estrategias. Si para no dejar simetrizada la cosa, para establecer la vertiente asimétrica, consideramos el expresionismo, vamos a encontrar ahí una composición donde en el contrapunto de la línea y el color sobre múltiples espacios se recompone lo no-dicho, lo sugerible de la virtualidad del objeto; es decir, que en cada caso encontramos un objeto, pero un objeto que tiene que ver con esa singular función que en psicoanálisis se denomina objeto parcial, o lo que bien podríamos denominar carácter fragmentario del objeto, la residualidad como objeto.

En el caso de Van Gogh, la cautivante contemplación está hecha de una mirada que sostiene la presencia de lo que no está: la inmovilidad de la naturaleza. La naturaleza no está quieta. Existe en Van Gogh una contemplación que lo lleva al borde del éxtasis. Ese cautiverio del éxtasis, ese estar afuera, sostiene una presencia en una contemplación que no deja de tener matices de plegaria: sostiene lo que ahí no está. Recordemos el ▶

la existencia del otro

s total.

El regalo tiene un valor muy particular por-
que indica una serie. En la serie, primero, al-
go se recorta sobre un fondo de nada; o me-
or dicho, de nadie; segundo, ese recortarse
obre la nada hace de algo un **don**, lo corta
lo hace circular. Dicho de otra manera, eso
que hace que algo que no es sea cortado, sol-
ado y puesto en circulación es algo que que-
la como un término común. Podría pensarse
que el valor está dado por ser la oreja de Vin-
ent, por ser parte del propio cuerpo; pero
ecordemos que en este momento el sujeto
stá objetalizado, es decir, es sin otro, lo cual
s otra manera de decir que no es. De allí con-
luimos que el regalo no importa por lo que
s sino por la intermediación que intenta es-
ablecer.

En el espejo, entonces, se produce una es-
isión (*Spaltung*). Ese Otro primordial es la
recondición de la escisión. Freud sostiene
que a la represión supone la escisión, una se-
paración tajante, algo placiente deviene dis-
placiente. La represión habla de una ignoran-
ia constitutiva de un sujeto que aspira a ser
o precisamente porque no lo es, que aspira
una identificación porque –precisamente–
o la tiene garantizada. Lo más íntimo de ca-
la uno retorna como ignorancia a través de
u misma apelación al Otro. ¿Qué se le pide
l Otro? El deseo, que el yo ignora. La esce-
a del deseo se podría completar diciendo no
ólo que el Otro plantea el enigma del deseo
ino que es la cuestión misma del deseo. An-
e la pregunta sobre lo que el Otro quiere
¿qué quiere él de mí?), todo el trabajo del su-
eto se abocará en poder llegar a responder:
o sé. "No sé" no es el reconocimiento de que
so lo ignoro; no es un contenido, sino una
peración que indica un punto culminante de
a subjetividad.

No hace falta ir muy lejos para reconocer
que en el caso de Vincent existe una certeza
acerca de lo que el Otro quiere de él. Vincent
o puede decir "no sé" porque sabe fehacien-
emente lo que el Otro quiere: su oreja. Por
o tanto, no ha podido olvidar algo que nun-
a dejará de agobiarlo: el infinito. El deseo no
s eterno porque exista siempre, sino porque
o que reclama no tiene límite alguno. Por es-
a función nos introducimos en lo real. En su
elación con cada otro no se puede poner en
uego ese otro que el yo es y que sin embar-
o ignora, desde el momento en que hay in-
onsciente entre cada uno de nosotros y el
tro siempre está lo que es absolutamente
Otro, esto es, insoportable de saber, por ello
e deposita en lo inconsciente, lo inconscien-
e resguarda al sujeto en la ignorancia. Para
decirlo desde la perspectiva biográfica, la re-
ación de Vincent con los otros es todo el tiem-
o una relación descarnada, una relación que
e consume en el fuego de una pasión que
ien podría ser confundida con el odio. Con
Gauguin convivió –en definitiva– desde el 20
e octubre hastael 24 de diciembre de 1888,
momento de la explosión de su crisis de la
que ya habían aparecido signos premonito-
ios. Si la pasión no es de odio, se convierte
n una explosión de –supuesto– amor. En
872 inicia una intensa correspondencia con
u hermano Théo, que durante toda la vida
erá quien se encuentre a su lado ayudándo-
e materialmente y alentándolo moralmente.
Aunque cinco años más joven, Théo se con-
irtió en su protector hasta el final de su vi-
a. Nadie como él para dar cuenta de la ge-
ialidad artística escondida en el interior del
rdiente y dolorido temperamento de Vincent
que tanto lo acercaba y tanto lo alejaba de los
ombres de su tiempo.

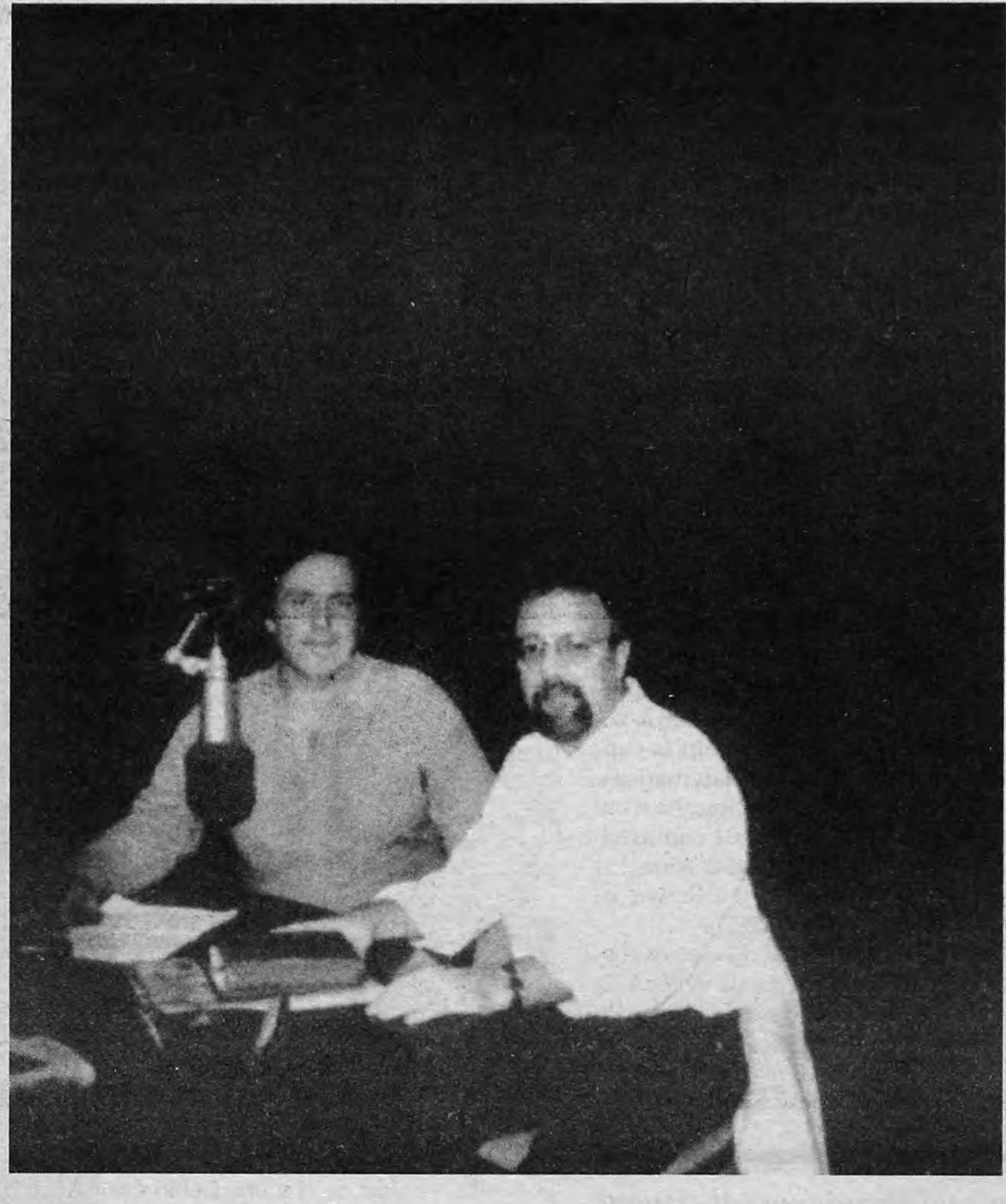
Cuando decimos que la relación de Vincent
s una relación con lo real estamos tratando
e entender cómo este glorioso mortal pudo
convertirse en un representante descarnado de aquel momento histórico donde las corrientes teóricas que afirmaban la evolución progresiva de la ciencia como panacea de todos los males empieza a tambalear, lo que provoca una corriente de oposición que marca la crisis de los valores positivistas. "Nosotros, artistas en la sociedad actual –dice Vincent en una de sus cartas– no somos más que cántaros quebrados." El primer filósofo de esta nueva corriente es Friedrich Nietzsche, cuyo pensamiento contrapone a la ciencia sistematizada un mundo dominado por lo irracional y la negación.

La crisis de transición del siglo XIX al XX se refleja también en la filosofía del francés Henri Bergson. En el *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*, se enfrenta con el problema del tiempo, que para los mecanicistas consiste en una serie de instantes que se suceden en orden rectilíneo y para la realidad de la conciencia se presenta como un flujo continuo. La filosofía de Bergson, junto a la de Kant y Schopenhauer, tendrá gran influencia en la obra poética y filosófica de quien fue alumno suyo en la Sorbona. Se trata del poeta español de la generación del 98 Antonio Machado (1875-1939). Y sus ideas se reflejan de un modo concreto en el *Cancionero de Juan de Mairena* y en su obra en prosa *Los Complementarios*.

Los fermentos intelectuales que caracterizan la última parte del siglo XIX dan lugar a la toma de conciencia del elemento irracional, que será sometido al análisis científico por parte de Freud y por otro el rechazo al positivismo (*Psicopatología de la vida cotidiana, El chiste y su relación con lo inconsciente* y *La interpretación de los sueños*). Con la teoría de la relatividad Albert Einstein terminará con la noción del espacio y el tiempo absolutos, modificando el concepto de universo. Se le reprochará al positivismo el hecho de haber elevado la materia a entidad metafísica y haber limitado el campo de acción de la voluntad humana y de la libertad a causa de un rígido determinismo.

> *"No hace falta ir muy lejos para reconocer que en el caso de Vincent existe una certeza acerca de lo que el Otro quiere de él. Vincent no puede decir 'no sé' porque sabe fehacientemente lo que el Otro quiere: su oreja."*

La obra de Vincent es considerada un antecedente del expresionismo, movimiento artístico desarrollado en Alemania entre 1905 y 1925, como reacción ante el impresionismo y el positivismo de finales del siglo XIX. La obra de arte ya no representaba la realidad objetiva, sino el sentimiento interior del artista, su estado emocional y su visión del entorno. Tuvo otros precedentes en El Bosco, El Greco, Goya, Gauguin y E. Munch, cuyas obras poseían ciertas características comunes (agresividad, espiritualidad y pesimismo) que los expresionistas adaptaron posteriormente a sus muestrarios: independencia de los medios expresivos frente a la realidad exterior, primacía de la visión sobre la observación y de la intuición sobre la razón. Partiendo de estos presupuestos se recreó la realidad para expresarla con mayor fuerza y se adoptó también una actitud crítica que favoreció la transgresión de los cánones de belleza establecidos.



Desde abril de 1889 Vincent insiste en ingresar como pensionista voluntario en el hospital psiquiátrico de Saint-Paul-de-Mausole. Como allí sobran las habitaciones, además del dormitorio le dejan otra para pintar y tiene permiso de hacerlo en el campo acompañado por un enfermero. Allí termina algunas de sus obras más excelsas, entre ellas *Troncos sobre un paisaje de Arlés*. Realiza también –en junio– una multitud de paisajes, los justamente famosos cipreses. "Los cipreses –escribe a Théo– me sorprende que nadie los haya pintado como yo los veo. En cuanto a líneas y proporciones, un ciprés es bello como un obelisco egipcio (...) y el verde de una calidad tan refinada (...) es la mancha negra en un paisaje soleado, pero una de las notas negras más interesantes y más difíciles de aprender (...). Hay que verlos aquí, sobre el azul, mejor dicho en el azul."

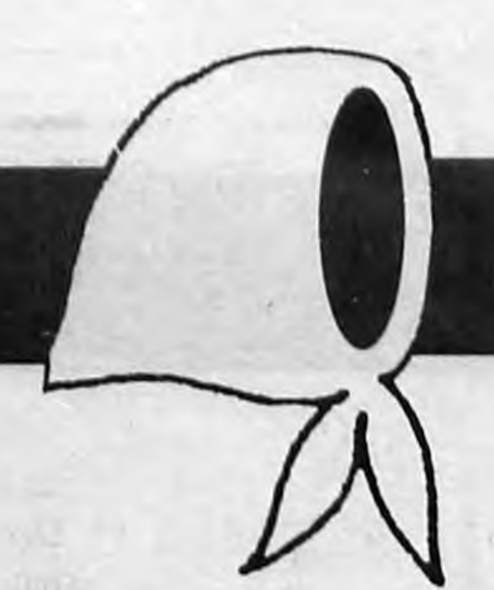
La etapa de producción apasionada y sutil parece interrumpirse bruscamente con una nueva crisis, que a Vincent lo aterra de modo especial. "Esta nueva crisis, mi querido hermano, me sorprendió en pleno campo, cuando estaba pintando, un día de viento. Te enviaré el cuadro que he terminado a pesar de todo. Durante muchos días he estado absolutamente extraviado, como en Arlés, o peor, y es de temer que estas crisis se vayan repitiendo. Es terrible..."

Perspectivas del objeto no son simplemente las que tiene alguien respecto al objeto, sino más bien las perspectivas en las cuales o a través de las cuales el objeto localiza a su sujeto. En la perspectiva clásica existe una suerte de equilibrio fascinante entre lo que se da a ver y lo visto. Parecería que en ella se da una reverberación equilibrada: todo lo que se da a ver es efectivamente visto, es el ajuste plástico del clasicismo, la conformidad maravillosa que en él aparece sin deformación, todo aquello que tiene que ver con esa presunta adecuación, con esa reproducción simétrica del modelo.

Si se compara ese equilibrio clásico con el desequilibrio del expresionismo, se nota una preponderancia de la virtualidad del objeto en la movilidad de la mirada. Detengámonos en el texto de la carta a Théo: "Esta nueva crisis me sorprendió cuando estaba pintando, un día de viento". Si no colocáramos la coma antes de "un día de viento", bien podríamos pensar que no está pintando en un día de viento, sino que lo que está pintando es un día de viento. (Esta impresión necesita ser reforzada con la observación de los cuadros relativos al tema.)

Algo en la pupila sostiene la virtualidad de ese objeto de modo que el objeto aparece cada vez pero con distintas estrategias. Si para no dejar simetrizada la cosa, para establecer la vertiente asimétrica, consideramos el expresionismo, vamos a encontrar ahí una composición donde en el contrapunto de la línea y el color sobre múltiples espacios se recompone lo no-dicho, lo sugerible de la virtualidad del objeto; es decir, que en cada caso encontramos un objeto, pero un objeto que tiene que ver con esa singular función que en psicoanálisis se denomina objeto parcial, o lo que bien podríamos denominar carácter fragmentario del objeto, la residualidad como objeto.

En el caso de Van Gogh, la cautivante contemplación está hecha de una mirada que sostiene la presencia de lo que no está: la inmovilidad de la naturaleza. La naturaleza no está quieta. Existe en Van Gogh una contemplación que lo lleva al borde del éxtasis. Ese cautiverio del éxtasis, ese estar afuera, sostiene una presencia en una contemplación que no deja de tener matices de plegaria: sostiene lo que ahí no está. Recordemos el ▶



ASOCIACION MADRES DE PLAZA DE MAYO

salir afuera de los impresionistas para ponerse en contacto con la naturaleza y con la luz, y recordemos esa crisis que sorprende a Vincent en pleno campo.

Después del impresionismo se puede suponer que se abren dos vías para entender la pintura: una marcada básicamente por Cézanne y también por el simbolismo de Gauguin; pero, sobre todo por Cézanne y por su voluntad de construcción intelectual, por su intento de reordenar la naturaleza, y eso apunta directamente hacia el cubismo que, en sus comienzos, se manifestará como seguidor de Cézanne. La otra vía, el otro camino, parte de Van Gogh, y a partir de él se inaugura el expresionismo, de gran influencia en Alemania.

Los críticos sostienen que para los expresionistas la pintura se convierte en un medio de expresar, no de imitar la naturaleza, de allí que las formas adquieran un aspecto violento, totalmente libre e independiente del mundo exterior, las cuales serán animadas por medio del alma del artista. Ahora bien, sin descalificar la crítica pero contemplando esta otra línea de ideas que venimos desarrollando, también podríamos decir que –en un sentido– Van Gogh es impresionista, ya que logra retratar el viento, el movimiento de los astros, de los árboles, etc. **Van Gogh logra aprehender la relatividad de la naturaleza, sólo un poco antes de que Einstein la capturara, pero con fórmulas matemáticas**. O sea, que hay que poder mirar muy bien para poder pintar lo que no se ve. La adhesividad de la pintura de Vincent está sostenida no en el ver algo, sino en la mirada que se sostiene.

En Arlés ha pintado más de doscientos cuadros. Le quedan pocos meses de vida a Vincent, y en ellos, remontándose del abismo de la enfermedad, en un titánico esfuerzo será capaz de hacer doscientos más. ¿Esta tensión creadora retrasará la evolución de la enfermedad?

"¿Por qué Freud puso al crimen como un antecedente fundamental de la Ley? Freud tiene que suponer que en el principio hubo un crimen, lo importante no es el asesinato en sí mismo, sino que el asesinato se inscriba en la repetición como esquema absolutamente simbólico."



¿Qué le debe el deseo a la transcripción simbólica de la muerte? Sería muy provechoso pensar esto sobre todo en momentos en que prolifera la muerte sin compasión, inclusive el suicidio. Recordemos que el 14 de julio Vincent visita al doctor Gachet y por un motivo tan insignificante como que éste no ha enmarcado todavía un cuadro de Guillamin se acerca amenazadoramente al médico y mete la mano en el bolsillo del saco en el que luego se supo que llevaba el revólver con el que se suicidó. Igual que en las anteriores circunstancias con Paul Gauguin y el doctor Rey, la mirada de asombrada reprobación lo pone en retirada. ¿Qué hacía ese revólver en su saco? ¿Quién se lo había entregado? De las diversas versiones una sostiene que fue el dueño del lugar donde solía comer, a quien se lo había pedido para espantar los cuervos que tanto le molestaban cuando pintaba en el campo (sin duda los del famoso *Campo de trigo con un vuelo de cuervos*).

El 27 de julio de 1890, Vincent sale de la posada tras el almuerzo. Por las calles desiertas se cruza con un campesino que le escucha decir: "Es imposible, es imposible". En el patio vacío de una granja Van Gogh se dispara un tiro en el corazón que, desviado por la costilla, se aloja en el tórax. Debió deambular varias horas herido, pues no regresa a la posada hasta el anochecer. Nuevamente, ¿y los otros? Lo ven llegar sujetándose el costado y sin responder preguntas sube a su habitación. Se avisa al médico del pueblo y al doctor Gachet que nada pueden hacer por él. Le recomiendan reposo. Vincent, al parecer sin grandes dolores –nuevamente el tema de la extra-corporeidad–, permanece sentado en la cama fumando. Así recibe a su hermano al día siguiente: "No sufras, lo hice porque era lo mejor para todos". Al policía que lo interroga le responde: "Es asunto mío". Muere a los treinta y siete años, lo cierto es que en la carta inacabada que apareció en el bolsillo de Vincent no hay la más remota alusión al suicidio.

Sería muy interesante poder pensar el Edipo no sólo en la estructura sofocante e insoportable de la familia, sino en el horizonte abierto del asesinato colectivo y de la transposición de la muerte del padre. ¿Por qué Freud puso al crimen como un antecedente fundamental de la Ley? Freud tiene que suponer que en el principio hubo un crimen, lo importante no es el asesinato en sí mismo, sino que el asesinato se inscriba en la repetición como esquema absolutamente simbólico. *Crimen y castigo* –la gran novela de Dostoievski– no está narrada como un episodio de la crónica policial clásica, donde la identidad del asesino permanece ignorada para, lógicamente, generar un cierto suspenso en el lector. Dostoievski no sigue la huella clásica, sino que modifica esa trama argumental, ya que desde el inicio de la novela el lector sabe quién es el culpable. El autor desplaza el interés del lector hacia otro campo, en cómo el personaje va a inscribir el crimen en un lugar simbólico para luego convivir con lo que hizo. No existe *a-priori* un sujeto criminal que debe ser sancionado, sino que es por efecto del castigo que emerge la criminalidad de un sujeto.

En el mismo orden deberíamos poder pensar el incesto. Es cierto que ocurren casos particulares, debido a razones culturales, a las clases sociales, a zonas geográficas; pero necesitamos pensar la diferencia que existe entre el incesto efectivo y lo que funciona como incesto en la interdicción. Lo importante no es el hecho del incesto, sino que el incesto haya saltado al acto simbólico. Entonces, cuando Freud habla de asesinato le interesa cómo el hecho, por no ser un hecho, funda el acto en que habrá una legalidad para el deseo.

De acuerdo con el registro en que queda implicada esa **falta insoslayable,** varía la función en que queda planteado el objeto. Por un lado hay que ver cómo queda denotada la falta; por otro lado, cómo queda reflejado. El reflejo de lo faltante es siempre encubridor. Lo que Lacan denomina frustración constituye un buen ejemplo. En este campo hay siempre un horizonte de expectativa, de creencia absoluta. Lo absoluto está dado no sólo por la presencia sino inclusive por ser lo que colma toda hiancia posible, toda diferencia entre lo demandado y lo otorgado. Esto revela la voracidad de la demanda que se estructura en el horizonte de la perfecta correspondencia con lo otorgado. Hasta la lógica del tiempo podría llegar a resultar frustrante. En la correspondencia con Théo, Vincent lamenta que su hermano tenga que vivir como un pobre para mantenerlo; pero, a continuación, le termina pidiendo dinero. Parece ser que en la visita que Vincent le hace al matrimonio el 6 de julio éste le expone la imposibilidad de seguir manteniéndolo, lo que origina un violento episodio que deja al pintor con intensos sentimientos de culpa. En este punto deberíamos considerar seriamente el análisis del nombre del hermano de Vincent, que justamente proviene del griego: *theós*, dios. Si efectivamente no es posible que deje de existir un intervalo entre la demanda y la respuesta; entonces, inexorablemente, se abre una falta en lo real proyectada por la pretensión, por el delirio de lo que allí tendría que estar: un dios en lugar del hermano menor. En definitiva, el sujeto siempre se localiza desde el punto de vista de Otro absoluto(¿Dios? ¿Théo?), que siempre se ubica más allá de toda intersubjetividad. Y de pronto sobre ese horizonte absoluto de la falta hay una pérdida, una radical pérdida que no es reducible a demanda alguna, el objeto como resto sobre el horizonte de la muerte.

Mucho se ha debatido sobre las relaciones entre la creación artística y la enfermedad, todas esas discusiones se apoyan en una pretensión determinista, la que paradójicamente aparece fracturada por la producción científica de un Einstein, o un Freud, y la creación plástica de un Van Gogh, así que para qué internarse en ese laberinto causal. De lo que no nos caben dudas es de los complejos entrecruzamientos que se han producido entre creación y enfermedad y por eso los hemos detallado con Van Gogh pintando su autorretrato con la oreja derecha lastimada, sin que por eso podamos llegar a discernir si la restitución subjetiva se produjo por efecto del corte de la oreja, por la posibilidad de haberse contemplado narcisísticamente y retratarse de esa manera, o por una sumatoria de factores.

Las teorías de Aristóteles respecto del movimiento a pesar de ser falsas permanecieron instaladas en el imaginario colectivo casi por veinte siglos (la cifra es impensable, pero rigurosa: desde el s. IV a. C. hasta el s. XVI). El principio de inercia logró socavarlas, ¿por qué sorprenderse entonces si la metafísica se ha ordenado en torno al primado de la sustancia y la identidad?. Era necesario, entonces, conducir el pensamiento hacia un origen no griego, que propusiera una apertura radical y primera al Otro, ontológicamente anterior a la construcción de la identidad. Lo que determina la Ley está fundado en una anterioridad que precede a lo mismo. Para el pensamiento griego actuar de manera adecuada supone un dominio teórico de la experiencia, para que la acción se adecue a la racionalidad del ser. A partir de allí existen las leyes de la ciudad.

"Van Gogh propone toda una serie de temas donde experimenta la imposibilidad de una relación con sus pares o semejantes, donde justamente su consagración a ellos lo coloca en una posición de subordinación. La ética para Van Gogh es el nuevo nombre de la pintura."

Para la ética de Van Gogh todo se anuda en la inmediatez de una apertura al Otro que destituye al sujeto reflexivo. El Tú se impone sobre el Yo, y ese es el sentido de la Ley. Van Gogh propone toda una serie de temas donde experimenta la imposibilidad de una relación con sus pares o semejantes, donde justamente su consagración a ellos lo coloca en una posición de subordinación. La ética para Van Gogh es el nuevo nombre de la pintura que ha girado desde el principio de identidad hacia su profética sumisión a la ley de la alteridad fundadora.

* *Héctor Becerra es psicoanalista y editor de la revista* Criticón.